

/02

REVISTA DE
HISTÓRIA
DA ARTE



IH | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL

Almada Negreiros



A INVENÇÃO DA ESCRITA EM ALMADA NEGREIROS

RESUMO

A travessia dos manuscritos de Almada Negreiros descobre meandros de uma actividade de escrita que mantém, ao longo de seis décadas de trabalho, o mesmo rigor e transparência. Boa parte da sua singularidade vem da intersecção de campos artísticos e críticos, pensando a poesia como uma forma de teatro, a geometria como uma forma de pintura ou o cinema como uma forma de ensaio. A evolução do seu Modernismo mostra uma capacidade única de cruzar a investigação racional com a espontaneidade. A surpresa, nele, é a descoberta do essencial: o corpo, a cor, o gesto, a voz.

PALAVRAS CHAVE

ALMADA NEGREIROS | MANUSCRITOS | MODERNISMO | INVESTIGAÇÃO RACIONAL | ESPONTANEIDADE

ABSTRACT

The crossing of Almada Negreiros's manuscripts reveals the meanderings of a writing activity that maintains the same rigour and transparency during six decades of work. A good part of its singularity originates in the intersection of artistic and critical fields, with the consideration of poetry as a form of theatre, geometry as a form of painting or cinema as a form of essay. The evolution of his Modernism shows a unique capacity for intersecting rational research with spontaneity. What is surprising about him is the discovery of the essential: body, colour, gesture and voice.

KEYWORDS

ALMADA NEGREIROS | MANUSCRIPTS | MODERNISM | RATIONAL RESEARCH | SPONTANEITY

FERNANDO CABRAL MARTINS
Universidade Nova de Lisboa



A Vanguarda é o momento central do Modernismo português.

Os modernistas sempre recusaram o nome de passe por que eram conhecidos vulgarmente desde 1915: os *futuristas*. Vai durar dez anos o processo que leva à definição e à nomeação da sua geração, e a consagração da palavra Modernismo tem lugar nos anos 20, exemplificada pelas revistas *Contemporânea* e *presença*. Modernismo é uma palavra que José Régio e Almada Negreiros usaram pela primeira vez nessa nova acepção periodológica, mas que Fernando Pessoa, por exemplo, nunca usou, aparentemente, a não ser com acepção pejorativa.

Ora, a análise do Modernismo mostra que é um compósito de Simbolismo e de Vanguarda — de uma tradição de formalismo combinada com um entusiasmo pelo novo — e que essa ambivalência lhe é constitutiva. Mas, a este respeito, é de notar que, do mesmo modo, a análise da geração seguinte, a *presença* de José Régio, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, mostra que é um compósito de uma tradição neo-romântica psicologista e de um genuíno impulso de Vanguarda continuada, feita de uma ideia de arte figurativa e tendencialmente realista e de um gosto moderno pelas invenções e pelas surpresas. Isto é, tal como o movimento radical seu antecessor, o da geração de *Orpheu*, a geração da *presença* é contraditória e descontínua. Assim, o Modernismo é ao mesmo tempo Ângelo de Lima e Raul Leal, Sá-Carneiro e Santa Rita. E a *presença* é ao mesmo tempo Saúl Dias e António de Navarro, Miguel Torga e Julio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro.

Estas tensões transitam para o interior da obra de alguns dos mais fortes poetas modernistas: Sá-Carneiro

é, ao mesmo tempo, passadista e revolucionário, tal como Almada é o futurista de *K4* que a seguir reinventa o *Dia Claro* da ingenuidade. Do mesmo modo, o presencista João Gaspar Simões reage, em nome das regras da sinceridade, contra a poética do fingimento em Fernando Pessoa mas é um entusiástico defensor do pintor Mário Eloy. E, ainda, tal como no caso do desdobramento de Júlio dos Reis Pereira, poeta e pintor irmão de José Régio, em Saul Dias e Julio, em que essa bipolaridade chega ao extremo de ter de encontrar nomes diferentes para os seus dois pólos, ele que gosta, enquanto poeta, de rimas ligeiras e musicais, mas cultiva, enquanto pintor, a deformação e a dissonância expressionistas.

Em Fernando Pessoa, estas íntimas contradições que atravessam de alto a baixo todos os grandes artistas desta época são totalmente integradas, e ele faz nomes de poetas as suas tendências poéticas diferentes, e as próprias contradições que o dilaceram. Neste sentido, Fernando Pessoa — apesar da erupção de fragmentos sem fim a que chamamos a sua obra — consegue atingir a aurora de uma síntese, a possibilidade mesma de uma afirmação de completa soberania sobre si mesmo e a sua arte. Mas não deixa também de exhibir a diversidade das tendências, das poéticas em confronto, as que têm a ver com o passado — de Horácio a Walt Whitman ou a Stéphane Mallarmé — e com o presente — do Imagismo ao Cubismo e ao Futurismo.

A poesia modernista como performance

A dimensão performativa marca de modo claro aquilo a que chamamos, no sentido estrito, o Modernismo português, ou o momento vanguardista do Modernismo, ou o Alto

Modernismo — e, desde logo, dois dos seus dois géneros mais característicos, a carta e a conferência. A carta em Mário de Sá-Carneiro exhibe a performance ao vivo de uma personagem, e a conferência de Almada Negreiros realiza a fusão entre a oralidade do actor e a impessoalidade do poeta. A carta e a conferência são também reivenções literárias de géneros extraliterários, e, por outro lado, modos de fusão do gesto artístico global com a presença física num espaço e num tempo concretos.

Vários poemas de Mário de Sá-Carneiro começaram por ser cartas, e há até uma conferência de Almada Negreiros que foi publicada como poema: *A Invenção do Dia Claro*. Fica, assim, claramente exposta uma forte dimensão performativa da poesia modernista, que depois reencontramos — numa outra metamorfose — na poesia dramática de Fernando Pessoa. As cartas começam por ser textos que são lidos enquanto gestos de comunicação, que são semelhantes às notas deixadas na porta, aos lembretes tomados em bocados de papel, aos folhetos de propaganda, aos manifestos distribuídos à mão. As cartas misturam-se com a vida, têm a ver com a vida, directamente, sem outra mediação do que aquela que está implicada no uso de uma linguagem. E a própria linguagem desempenha uma função sobretudo fática, prende-se com a presença pessoal, com o gesto próprio, com o estabelecimento e a confirmação de um contacto. As cartas de Sá-Carneiro, assim, e na medida em que se tornam literatura, sendo por demais evidentes as suas ligações à poesia e à poética de *Orpheu*, colocam de uma forma muito imediata o autor como actor. Melhor: referenciam a realidade física do autor, a biografia do autor. De resto, algumas das peças de bibliofilia mais estimadas

são as cartas, precisamente por causa dessa aura autoral em que o autor se torna presente aos nossos olhos por virtude uma carga metonímica forte associada fisicamente ao manuscrito. Aliás, vem a ser o próprio Mário de Sá-Carneiro quem teoriza, por assim dizer, a performatividade essencial dos gestos literários e artísticos da geração de *Orpheu* no seu *O Teatro-Arte*, artigo-manifesto publicado no diário republicano *O Rebate* em 1913, e em que afirma que toda e qualquer obra de arte tem de ser medida «em alma e corpo».

Neste sentido, é Almada Negreiros quem leva às últimas consequências, mais tarde, essa teoria da performance vanguardista, consagrando-a no discurso que proferiu no chamado *Comício dos «Novos»*, em 1921, com a poderosa frase final: «O centro do Universo é no espaço preenchido pelo corpo de um homem!». Depois, no momento decisivo para a afirmação do Modernismo português que é a realização em Lisboa do I Salão dos Independentes, em 1930, o mesmo Almada Negreiros publica no catálogo dessa exposição colectiva um pequeno texto que termina com outra afirmação concludente a este respeito: «Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir, é uma maneira de ser.» Mais uma vez, o acento é colocado na dimensão performativa, não no estrato superficial ou textual. Neste mesmo sentido, muito mais tarde, na conferência *Poesia é Criação* realizada em 1962, Almada Negreiros explica com todo o cuidado essa noção essencial para o seu modo de entender — que é também o modo de entender da geração que foi a sua — e que formula através de uma distinção entre *poesia* e *versos*: «Os versos são um modo de perpetuação de um dos modos da criação que se chama Poesia». Assim a Poesia é maior que os versos, o

que significa que a Poesia é maior do que aquele texto que fica, e essa grandeza tem a ver com a participação de uma energia física, de um acto, de uma *actividade* que não pode ser confundida com a *resultado* documental ou formal.

Voltando a Fernando Pessoa: em 1914 eclode a heteronímia, surgem Caeiro, Campos e Reis, e é congeminado pelo seu criador um projecto de mistificação literária mediante um anúncio falso. Tratava-se de uma apresentação pública de Alberto Caeiro que fizesse de conta que um poeta chamado Alberto Caeiro existia verdadeiramente. Ora, esse projecto foi abandonado, e logo substituído por aquela que foi a extraordinária encenação da irrupção pública de Álvaro de Campos nas páginas de *Orpheu* — com as grandes *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*. Esse aparecimento de uma figura como o *engenheiro sensacionista* é, em termos de história literária, o equivalente ao surgimento de uma personagem com o grau de intensidade e de convicção de um D. Quixote ou de um Hamlet, e a personagem Álvaro de Campos constitui uma espécie de papel de grande protagonista teatral da cena criada por Fernando Pessoa. Essa aparição de Fernando Pessoa encarnando a personagem de Álvaro de Campos — com toda a ressonância pública que obteve, pode ser considerada como típica da Vanguarda entendida como um desafio lançado ao poder estético, cultural e ideológico. É directamente performativa. Na verdade, a própria heteronímia, desenvolvendo-se na escrita de Fernando Pessoa entre 1914 e 1935, só se distingue da performance teatral pura e simples na medida em que o palco em que se desenvolve é o da vida literária ou o do espaço cultural, e em vez de ser feito de tábuas é feito

de papel. Mas a figura imaginária de Álvaro de Campos, por exemplo, a partir do momento em que toma lugar na esfera literária pública, envolve de imediato uma dimensão performativa.

Na verdade, pode dizer-se que Álvaro de Campos se apresenta como um heterónimo-manifesto, e que em si contém em simultâneo as duas características, a da poesia como composição textual literária e a da provocação como acto público de agitação. Aliás, é este dinamismo Álvaro de Campos, apesar de ser ficcional, quem escreve em 1915 uma carta para o diário *A Capital*, que, apesar de publicada apenas em parte, é suficiente para provocar uma enorme comoção entre os leitores, acompanhada da mais agreste troca de acusações.

Aliás, falando de manifestos, e da sua presença marcante nas actividades da Vanguarda portuguesa, segundo o método de guerrilha cultural que o caracteriza, é importante darmos conta da coincidência entre a poesia entendida a um primeiro grau de produção artística, e a proposta ou proclamação do tipo manifesto que poderá ser a sua leitura a um segundo grau. Isto é, perceber a coincidência entre *poesia* e aquilo a que poderíamos chamar *propaganda*. É o caso dos *Pauis*, poema de 1913 de Fernando Pessoa que começou por circular manuscrito e logo deu o nome — Paulismo — a uma poética nova e a um grupo de Vanguarda que haveria de constituir o núcleo da revista *Orpheu*; é também o caso da *Chuva Oblíqua*, série de poemas publicada no *Orpheu* 1 que constitui o único manifesto, a bem dizer, do Interseccionismo; ou, dois anos depois, do *Ultimatum* de Álvaro de Campos — que tem a forma de um manifesto embora não refira uma única vez

pelo seu nome próprio o movimento de que é verdadeira mas secretamente o manifesto — o Sensacionismo.

Outro caso é o da *Cena do Ódio*, de Almada Negreiros, que é um longo poema de 1915 destinado ao *Orpheu* 3, e que só em 1958 vem a ser integralmente publicado. O simples facto de ter demorado 43 anos a poder ser lido na sua forma completa indica o poder provocatório que o anima. E que tem a ver de vários modos com mecanismos formais que reencontramos nos manifestos enquanto construção retórica, como a oralidade muito marcada, a profusão de apóstrofes, de injunções, e a focalização geral dos seus temas na apresentação de uma atitude moral, política, cultural, disparando contra o «desacreditado burguês apinocado», afinal o mesmo que todos os vanguardistas vituperam na sua baixeza, conformismo ou fealdade.

Esta metamorfose dos géneros literários sob o influxo da Vanguarda vai no mesmo sentido da importância dada ao aspecto performativo na concepção geral e na realização concreta dos gestos de arte. Trata-se, em todos os casos, de uma alteração no modo de funcionamento pragmático dos géneros, e num esbatimento dos limites do texto, que deixa de estar limitado ao aspecto material objectual. Ou, se preferirmos, aquilo a que podemos chamar literatura ou pintura vê-se de repente envolvido num processo mais complexo, que implica um conjunto de relações entre essas e outras artes, um modo específico da sua apresentação pública, e mesmo a organização de uma cadeia de acontecimentos — usando o teatro por modelo mas estendendo os seus limites e multiplicando as suas modalidades.

Por exemplo, deve ser considerado um dos gestos marcantes da Vanguarda portuguesa um certo pacto

realizado por Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso e Santa Rita Pintor «diante da tábua quinhentista “Ecce Homo” do Museu de Arte Antiga», ou seja: «o pacto do grande-frete da Poesia: enquanto a Poesia não é. Assim que saímos do Museu fomos cortar os nossos cabelos e sobancelhas à navalha de barba e assim passeávamos pela capital o remotíssimo grito do silêncio» (assim é contado pelo próprio Almada Negreiros no catálogo da retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso em 1959). Do mesmo modo, existem textos marcantes deste momento que são quase inteiramente virtuais, ou só existem como referência em notícias e narrativas, casos do manifesto de Raul Leal *O Bando Sinistro*, de cujo texto conhecemos apenas algumas passagens transcritas no jornal *O Mundo*. Do mesmo modo, as actividades de um certo Comité Futurista de Lisboa, de que apenas emergem, textualmente falando, duas fugazes notas de imprensa em 1917 (no *Heraldo de Faro* e na *Ideia Nacional* de Lisboa). E ainda as conferências que a revista *Orpheu* anuncia no seu primeiro número de Março de 1915 e de que só se conhecem, exclusivamente, os títulos (como esse inesperado projecto de Mário de Sá-Carneiro intitulado *As Esfinges e os Guindastes*). Tudo se passa como se essas conferências anunciadas se cumprissem no simples acto do seu anúncio, por uma pura performatividade que pudesse prescindir de mais texto.

É claro que também há importantes manifestos que correspondem, no caso português, ao género internacional típico da Vanguarda. A começar no mais célebre deles, o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso* de Almada Negreiros, distribuído em 1916. Outro manifesto central é *Nós*, de António Ferro, publicado em Lisboa em 1921 e no ano

seguinte republicado em São Paulo na revista *Klaxon*, que é um exemplo perfeito da retórica agonística que reitera na distorção plástica da tipografia uma posição de combate. Aliás, nesse manifesto, *Nós*, a figura de Júlio Dantas volta a ser visada directamente.

Um pouco mais tarde, em 1923, há uma sucessão de manifestos em torno de António Botto e de Raul Leal, por um lado em defesa do direito de expressão da homossexualidade, por outro contra o exercício agressivo da censura, e Fernando Pessoa está ligado a esse momento muito intenso de forma directa, pois é a sua editora Olisipo que publica quer a 2.^a edição das escandalosas *Canções* de António Botto quer o não menos escandaloso panfleto de Raul Leal *Sodoma Divinizada*, e é depois Álvaro de Campos e de novo Fernando Pessoa quem distribui folhetos de combate contra a reacção policial ambiente. Já não estamos em clave de disputa estética ou de ideias, mas pura e simplesmente a usar a arma de arremesso que é o manifesto público para defender, no caso de Fernando Pessoa — que é, de facto, um liberal no sentido próprio do termo —, a liberdade mais elementar do indivíduo.

Finalmente, em Coimbra, em 1925, um *Manifesto* que vem assinado por Óscar, Pereira São-Pedro (Pintor), Tristão de Teive, e um certo Príncipe de Judá — sem que nenhum dos grandes nomes da *presença* aí figure, inclui já alguns dos nomes que integrarão a geração dessa revista importante, que se começará a publicar dois anos mais tarde. E é curioso que este manifesto a várias mãos seja, ao mesmo tempo, o mais radical de todos os que se publicaram no período directamente iluminado pela Vanguarda em Portugal, aquele que vai mais longe em termos de infracção das regras da

gramática e do senso comum — contendo, por exemplo, um texto inicial sem pontuação nem sintaxe, ou uma fala final, de longe a mais interessante, directamente herdeira do espírito futurista, assinada por um Príncipe de Judá que não é outro senão António de Navarro. O que é facto é que tal manifesto é, afinal, o canto de cisne do registo e da forma do manifesto de Vanguarda. Na verdade, a partir desse momento, vai tornar-se dominante um outro processo artístico, o da *presença*, em tudo distinto, quer política, quer cultural e artisticamente, ao processo da Vanguarda. Com ele, o Modernismo se dissemina no que se irá chamar a *arte moderna*. Deixando a performatividade como fulcro, concentra-se na tentativa de uma cultura.



Almada Negreiros e Sarah
Affonso, Lisboa, [1934]